

ATELIER DES SARACHI (3e TIERS DU XVIe SIÈCLE), *FONTAINE*, 4e QUART DU XVIe SIÈCLE.
ARGENT, CRISTAL DE ROCHE, DORÉ, ÉMAILLÉ, OR.
ANCIENNE COLLECTION DE LA COURONNE.

D'Alexandrie à Paris : le travail des pierres dures de l'Antiquité au XVIIe siècle

Philippe Malgouyres,
conservateur du patrimoine au département des objets d'art du musée du Louvre

Plus qu'aucun peuple antique, les Égyptiens aimèrent la richesse chromatique des pierres, qu'ils ont mise en œuvre avec une maîtrise technique exceptionnelle, encore à comprendre. Dès les premières dynasties, les vases sont sculptés avec une précision et une élégance remarquables dans les granites et les brèches les plus difficiles à travailler. Les ateliers alexandrins, qui à l'époque hellénistique puis romaine, produisirent les objets les plus raffinés, vaisselle de luxe, camées et intailles en pierres dures ou précieuses, pouvaient se réclamer d'une tradition véritablement millénaire. La *tazza* Farnèse, conservée à Naples, est un des chefs-d'œuvre sortis de ces officines qui donne la pleine mesure du génie de ses créateurs. Ces objets furent toujours collectionnés et imités. Les sculpteurs d'intailles, de camées et de gemmes passèrent d'Alexandrie à Rome et, après le démembrement de l'Empire, des ateliers préservèrent cet art en Orient et en Occident, tout au long du Moyen Âge, de Constantinople à Venise, à Paris, dans la Sicile de Frédéric II. La capacité d'entretenir de tels ateliers, où des artisans très spécialisés produisaient des œuvres extrêmement coûteuses, était plus qu'un signe de prestige : les souverains revendiquaient ainsi l'héritage de la culture antique et, à travers elle, celui de la dignité impériale.

Au cœur de l'art du lapidaire trône la fascination pour les œuvres de la nature, la variété, la richesse insurpassable des matériaux. La diversité des pierres de couleurs en Égypte (surtout de part et d'autre de la mer Rouge) est due à l'histoire géologique particulière de cette région et fut manifestement une source d'inspiration pour les artisans de la vallée du Nil. Face à ces créations naturelles, le rôle de l'homme ne semble pas se concevoir en termes de nouveauté ou d'invention mais d'habileté, de génie, de virtuosité. Certaines œuvres d'époque pharaonique, comme la statue de Khâemouaset, grand prêtre de Ptah, conservée au British Museum (vers 1260 av. J.-C.) témoignent de cette confrontation, en une joute respectueuse : l'incompréhensible beauté de la pierre,

en l'occurrence une brèche aux incrustations très bariolées, face à la patience et au savoir-faire qui triomphent de l'immense difficulté du travail. La pierre, qui semble appeler l'outil du sculpteur par son éclat, est réticente. Sa dureté, qui exalte la peine de l'artiste, devient une source de délectation, comme Quatremère de Quincy l'a relevé : « Non seulement la dureté de la matière dans une belle statue [ne nous choque point] mais si nous y pensons, c'est pour nous un plaisir de plus, et loin de nous plaindre de la dureté de la pierre, nous désirons que ce soit la pierre la plus dure[55]. » Et l'on verra qu'il s'agit moins souvent d'utiliser ces pierres de couleurs pour les mettre au service d'un projet que d'imaginer des objets qui permettent d'avoir le plaisir de les employer et de les contempler. Car c'est toute la richesse et la diversité du monde qui s'offrent ainsi, domptées et sublimées par la technique.

À côté du travail des pierres dans la masse, les Romains ont développé et porté à leurs sommets différentes techniques basées sur le placage : la mosaïque et surtout l'*opus sectile*. Pour revêtir sols et murs, on juxtaposait des morceaux de marbres de couleur découpés comme on le fait pour la marqueterie et assemblés selon des schémas géométriques ou figuratifs. La complexité chromatique de ces décors est un signe de leur richesse, de manière très immédiate, car ces différents matériaux pouvaient provenir des carrières les plus lointaines de l'Empire et au-delà : marbres d'Aquitaine et de Tunisie, porphyres et albâtres d'Égypte, lapis-lazuli d'Afghanistan, serpentine de Sparte, brèches d'Asie Mineure. Apparaissent aussi toutes sortes de métamorphoses vouées à une fortune durable : le jeu de résonances, subtilement mimétiques, entre matière naturelle et objet naturel. La singularité de la couleur et de la texture du minéral évoquent autre chose de l'ordre du vivant, animal ou végétal. Cet emploi expressif des taches et des rayures, des mouchetures minérales se proposait d'imiter avec une distance savoureuse le pelage du cerf, du lynx, la peau du crocodile, du serpent ou la carapace du crabe. Toute une production de sculpture animalière antique est née de ce jeu. La possibilité même de ce type d'images fluctuantes entre le matériau et l'objet représenté a permis l'éclosion de genres nouveaux en sculpture[56], et l'on a envie de répéter, à la suite de Marshall Mac Luhan, que pour les pierres dures aussi, le message, c'est le média. La naissance et l'essor, aux XVIIe et XVIIIe siècles, de la production de bustes de Mores et Moresques ou d'Africains en témoignent : ils ne semblent exister que pour utiliser dans la sculpture le marbre noir comme un paradoxe, alors que la sculpture a consacré l'emploi du marbre blanc pour la représentation de la chair. Il est tout à fait frappant que ces bustes d'Africains n'existent pas dans d'autres matériaux. Le désir d'instaurer un dialogue entre naturel et artificiel, qui est à la source des cabinets de curiosités et chambres des merveilles qui fleurissent à la fin du XVIe siècle, s'est manifesté avec prédilection dans le travail des pierres mais s'exprime aussi, au même moment, dans d'autres techniques, le travail

55. Antoine Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts*, Paris, Treuttel et Würtz, 1823, p. 111-112.

56. Philippe Malgouyres, « Coloured Stones, Sculpted Objects: Subjects for Sculpture », *Revival and Invention, Sculpture through its Material Histories*, Bern, Sébastien Clerbois, Martina Droth (éd.), 2011, p. 153-169.

des coquillages et des rocailles, la mosaïque de plumes mexicaine[57].

À la fin du XVIe siècle à Rome, puis à Florence, l'engouement pour ces objets de pierre atteint son apogée et l'on imagina d'en revêtir les sols et les murs des chapelles ou des palais, d'en faire des meubles, surtout des plateaux de table et des cabinets. Et aussi d'en vêtir les portraits, qui restent de marbre blanc mais dont les vêtements sont évoqués par des pierres de couleur. Le buste de Paul III (Alessandro Farnèse) par Guglielmo Della Porta, conservé à Naples, est ainsi habillé d'une somptueuse chape d'albâtre fleuri qui évoque la plus riche des broderies. Les cardinaux imitèrent ce prestigieux exemple : la barrette et la mozette pourpres sont sculptées dans un morceau de *rosso antico*, un marbre rouge extrait du promontoire du Ténare en Grèce, mais qui n'était disponible que dans les dépouilles des bâtiments antiques. Outre la couleur, la dureté et la rareté, intervient la provenance, l'origine antique. Le porphyre rouge égyptien en est le meilleur exemple[58] : associé à l'étiquette palatiale et au caractère transcendant du pouvoir à la fin de l'Antiquité, il fut employé jusqu'à l'époque moderne pour affirmer une filiation avec l'idée impériale, des empereurs byzantins à Napoléon Ier. La couleur pourpre de la pierre est à l'origine de ce symbolisme mais sa rareté en a fait le prestige : les carrières, perdues au milieu du désert égyptien, étaient oubliées depuis le Ve siècle : le porphyre ne pouvait provenir que du dépeçage des ruines antiques, un mode d'acquisition qui impliquait un double héritage, symbolique et matériel.

Ces *marmi di scavi* sont l'apanage des anciennes capitales impériales et leur emploi réservé à leurs nouvelles élites. La conscience de la valeur patrimoniale et symbolique de ces matériaux était très forte : les souverains, qui fondèrent loin de Rome des ateliers de pierres dures au XVIIe ou au XVIIIe siècle et à qui ces précieuses ressources étaient niées, mirent en valeur l'origine autochtone des pierres travaillées et la richesse du sol de leurs nations. Ce fut le cas pour les marbres de France utilisés à Versailles à côté des marbres de Belgique ou d'Italie[59], mais aussi, sous Charles III de Bourbon, sur les chantiers de Caserte et du palais royal de Madrid. Le même phénomène est observable en Suède ou en Russie.

Le savoir-faire, le tour de main sont déterminants dans le travail de ces matériaux difficiles et coûteux, mis en œuvre pour des ouvrages destinés au commerce de grand luxe. Comme dans d'autres domaines, l'orfèvrerie par exemple, ces techniques se transmettent souvent au sein d'ateliers familiaux. La migration de certains de leurs membres permet de fonder de nouveaux centres. Le cas le plus emblématique est celui de la dynastie milanaise des Miseroni. Après le déclin du travail des pierres dures à Venise, Milan occupa au XVIe siècle une place de premier plan, en particulier pour les ouvrages

57. Philippe Malgouyres, « *Probatio pennae*. Un Credo en amantecáyotl », dans Dominique de Courcelles, Claude Louis-Combet (dir.), *Messe de saint Grégoire : œuvre anonyme, Mexique, XVIe siècle*, Paris, Ophrys, 2011.

58. Philippe Malgouyres, *Porphyre : la pierre pourpre des Ptolémées aux Bonaparte*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, 2003.

59. Pascal Julien, *Marbres de carrières en palais*, Marseille, Le Bec en l'air, 2006.

en cristal de roche, qui pouvait provenir des Alpes voisines. Girolamo Miseroni et son frère Gasparo entrèrent au service du grand duc de Toscane. À la génération suivante, Giulio partit travailler à la cour d'Espagne tandis qu'Ottavio fondait à Prague, pour Rodolphe II, un nouvel atelier, qui fut dirigé par les Miseroni pendant près d'un siècle. À côté de ces lapidaires se trouvait à Prague un autre Italien, le Florentin Castrucci, spécialiste du *commesso*, c'est-à-dire de la marqueterie de marbre[60]. Ce sont encore des Florentins, Ferdinando Migliorini, son frère Orazio et Filippo di Marco Branchi, qui furent attirés par Colbert à Paris en 1668 pour créer un atelier de pierres dures au sein de la manufacture royale des Gobelins. Les Florentins, depuis la création de l'*Opificio delle pietre dure* en 1588, furent et restent les grands spécialistes de la marqueterie de marbre mais le pionnier en la matière fut un Français, Jean Meynard, surnommé à Rome le « petit Français », *Franciosino*. Dans les années 1560, il était au service du cardinal Alessandro Farnèse, pour lequel il réalisa très probablement la célèbre table aujourd'hui conservée au Metropolitan Museum de New York[61]. La capacité de faire fabriquer puis de posséder de tels objets était une telle source de prestige qu'ils servirent souvent de cadeaux diplomatiques. Pour rivaliser avec les prélats romains, le cardinal de Richelieu acquit en Italie des vases de porphyre et des tables de marbre. Louis XIV, à la suite du cardinal Mazarin, se constitua une impressionnante collection de gemmes, aujourd'hui au Louvre[62].

La mise en œuvre de ces matériaux n'a guère changé entre l'Antiquité et le début du XXe siècle. Les outils de fer et d'acier étaient inconnus des Égyptiens jusqu'à une date récente mais étaient remplacés par des outils de pierre dont nous avons de rares témoignages. Le travail des pierres dures est surtout affaire de patience : l'abrasion reste la technique la plus utilisée pour le sciage, le tournage et la sculpture. Elle peut se faire à l'aide de silice ou de corindon, le plus dur des minéraux après le diamant, exploité pour cet usage sous la forme d'émeri, une roche présente sur l'île de Naxos. Le polissage se fait de la même manière, en utilisant des minéraux plus ou moins durs. L'outillage électrique, les meules et tours avec des diamants artificiels ont simplifié la pratique mais n'ont pas radicalement transformé l'approche de ces matériaux. Des artisans, en France, en Italie ou en Inde entretiennent encore ce savoir-faire traditionnel.

---

60. Annamaria Giusti, *La Marqueterie de pierres dures*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2005.

61. Bertrand Jestaz, « Les tables de marbre au palais Farnèse », dans *Mélanges de l'École Française de Rome, Italie et Méditerranée*, 122-2, Publications de l'École française de Rome, 2010, p. 297-310.

62. Daniel Alcouffe, *Les Gemmes de la Couronne*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, 2001.

ARTS, SCIENCES et TECHNIQUES

HISTOIRE DES ARTS
ACTES DE L'UNIVERSITÉ DE PRINTEMPS | 26-27 mai 2011
château de Fontainebleau

---

point de rencontre



